

Ricard Terré

O ato fotográfico (e poético)

VÍTOR VAQUEIRO

Vítor Vaqueiro é autor de mais de vinte livros de poesia, narrativa, ensaio, fotografia e história da fotografia. Foi professor de Fotografia da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela.

Uma versão notavelmente reduzida deste texto figura em Vaqueiro, V. "Exílios exteriores e interiores. De *Marinheiros* (1936) a *Imagens abandonadas* (1999)". Em VV. AA (2017): *Galícia. Un século de creación. 1916-2016*. Santiago de Compostela, DIDAC & Deputación da Coruña, pp. 151-165.

A história tem presenciado casos de artistas a terem, duma perspectiva externa, erguido grandes obras e testemunharem, de maneira notável, aspetos duma cultura à que — polo menos em teoria — eram alheios. O irlandês Samuel Beckett, num idioma aprendido, escreveu páginas sobranceiras na história da literatura, da mesma maneira que o fotógrafo norte-americano Paul Strand concretizou esta circunstância no seu labor mexicano ou na pesquisa africana que deitou como resultado *Ghana. An African Portrait*¹. No caso da fotografia, uma frase — "a inocência da olhada" — adquiriu especial sorte para explicar este fenómeno: segundo a mesma, o feito de proceder duma cultura distante, afastada, implicaria uma não "contaminação" visual — induzida pola cotidianidade, pola prática continuada da familiaridade e pola insistência da visão — conseguindo-se, desta maneira, uma capacidade de penetração que a olhada autóctone não seria quem de descobrir.

Neste sentido, o catalão Ricard Terré (Sant Boi de Llobregat, 1928-Vigo, 2009) pode ser considerado entre a categoria de artistas acima citados, além dum galego de adoção, uma vez que as últimas duas terceiras partes de sua vida decorreram na Galiza, país em que gerou uma extensa obra, da que seria preciso sublinhar a sua capacidade de apegamento a um território e uma cultura específica, precisamente a partir duma perspectiva que pode ser descrita como gerada à distância. Com efeito, a visão, chamemos-lhe "externa", de Terré, nascido na Catalunha, é quem de perceber certos aspectos da realidade galega que, para um olhar "interno" poderiam passar despercebidos, provavelmente como consequência da repetição e do já sinalado esgotamento visual, provavelmente porque Terré possuiu uma sensibilidade de seu que o fazia perceber aspectos escondidos ou provavelmente, em fim, porque nos momentos nos que o fotógrafo chega à Galiza — estamos a falar de imagens e de situações de há mais de meio século — teria já integrado no seu pensar-fazer estético o feito de a sociedade catalã ter uma consciência de si própria — social, cultural e nacionalmente falando — superior à galega e ser possuidora duma tradição fotográfica anterior à guerra civil e concretizada em vultos como Pla Janini, autêntico eixo da fotografia catalã², figuras da vanguarda como Catalá Pic ou personalidades apegadas aos postulados da *Nova Objectividade* como Emili Godes³. Com certeza, a chegada do golpe de Estado de 1936 e, portanto, o assentamento da ditadura, contribuiu decisiva-

mente a esse desenvolvimento sofrer uma importante freada, possibilitando a existência de linhas de atuação no território fotográfico alicerçadas na dinâmica dos concursos, das agrupações fotográficas e, em resumo da prática conhecida como salonismo⁴, que, com segurança, supunham uma limitação à perspectiva inovadora de Terré, como o próprio fotógrafo tem salientado, sinalando que o mundo das agrupações fotográficas era uma estrutura de baixo interesse e impossível mudança, fortemente condicionada pelo seu nascimento e virada de costas a qualquer progresso, quer político, quer estético.

Ao contrário da catalã, a sociedade galega, ancorada ainda num sistema em que a comunidade agrária tradicional tinha um forte peso, oferecia a possibilidade de se mostrar aos olhos alheios como um Outro passível de ser reconhecido e observado nas facetas positivas que, sem sombra de dúvida, possuía e possui, sempre e quando esse estranho não assumisse o prejuízo do olhar colonizador que tanto contribuiu, a partir do século XIX, a construir uma imagem estereotipada do Outro, fosse este africano, asiático ou europeu, salientando o seu caráter exótico⁵ e avultando os seus aspectos mais negativos. Nos antípodas deste tipo de atitude, e rejeitando ao mesmo tempo a suposta objetividade do meio, Ricard Terré fotografa —nos mesmos anos que Jean Dieuzaide— a sociedade rural galega a partir do respeito, o mantimento da dignidade dos seres fotografados e da posta em ação numa perspectiva moderna, no sentido mais nobre que este termo tem. Desta maneira, distanciando-se de qualquer atitude documentarista, o fotógrafo de Sant Boi vai procurar nesses anos caminhos de exploração do país em que decidiu assentar em 1959 e que considera um lugar fotográfico que tentará projetar, segundo as suas próprias palavras, através do amor à terra e à família⁶. Sem dúvida, este dado de amor —em geral— e de amor à terra —em particular— representa um dos vetores chave no pensamento e na ação fotográfica de Ricard Terré.

Porque a cultura camponesa galega será um dos eixos em que Terré desenvolva a sua atividade. Feiras e mercados tradicionais, bem como festas e romarias essenciais do âmbito da religiosidade, como as de Santa Marta de Ribarteme, nas Neves, o Corpinho de Santa Baia de Losón ou o Nazareno da Pova do Caraminhal, serão refletidas através do seu inseparável grande angular que obriga a se aproximar aos sujeitos que se fotografam, talvez porque Ricard Terré partilhava com Robert Capa a idéia de que uma

boa fotografia dependia até certo ponto da distância a que se realizava, talvez porque o grande angular é capaz de definir com precisão, pelas suas características construtivas, o *texto* e o *contexto* visual de cada fotografia, o que confere, como se tem indicado em numerosas ocasiões, um caráter dialético à visão dessa ótica, aspecto que tem sido posto em destaque pela teoria fotográfica de esquerda. Além disso, a grande angular usada radicalmente —a escassa distância da pessoa fotografada— implica uma abordagem ao sujeito que chega a petar na sua estabilidade emocional, funcionando como elemento de pressão e provocação. O retrato nestas condições obriga à pessoa fotografada a ter que se enfrentar a câmara, mostrando, desta maneira, aspectos fundamentais do seu interior, pondo de manifesto —em palavras de Terré— “uma atitude, um estado de espírito ou um drama”⁷. Esta forma de desenvolver o retrato situa-se na corrente que acredita que esta prática fotográfica é uma questão de duas pessoas, não de uma, e instala-se na idéia de que quem fotografa, fotografa-se. Ao próprio tempo, este método distancia-se de quem pensa, como afirma Susan Sontag, que o retrato obtido por surpresa tira certas “coisas” do interior da pessoa fotografada. Com efeito, sendo esta última afirmação verdadeira, não é menos verdade que o retrato obtido como consequência do pacto deita uma realidade que a surpresa não pode perceber.

Nas grandes romarias assinaladas, Terré vai mostrar com mestria como a morte e a festa constituem, para o povo galego, as duas faces numa mesma moeda: a banda de música, elemento fundamental da festa, fornecedora dum contraponto de ledícia, florirá ao pé dos caixões dos oferecidos —homes ou mulheres— ou das oferecidas a caminharem de joelhos, porque são as mulheres, não os homes, quem se ajoelham em público, pois também a religião estabelece diferenças notáveis entre os sexos, malia sermos todos filhos de Deus Misericordioso; ao mesmo tempo, a rosquilheira, vendedora de manutenção para vivos, fica ao carão da candeia e o ex-voto, alimento de mortos. A ritualidade da apresentação simultânea na terra do sagrado e do profano é até mesmo a possibilidade de troca entre esses dous conceitos —religioso e civil— definem nas imagens de Terré um dos elementos chaves da identidade da Galiza, o país cuja cultura popular estabelece que o terreiro da festa e cemitério são lugares adjacentes, quando não superponíveis e, às vezes, idênticos, como tem provado —polo



Santa Marta de Ribarteme, 1960



O Corpinho, 1993

menos até finais do século passado— o feito de ser o cemitério um lugar iniciático ou de encontro para atividades diversas, onde mesmo pessoas nascidas nas Rias Baixas —uma das regiões mais dinâmicas da Galiza— num tempo tão serôdio como é o final dos anos 80 informam que era no campo-santo, ou na sua vizinhança, onde os miúdos ou moços jogavam, escutavam música em rádios portáteis, iniciavam-se no consumo do tabaco ou nas formas mais ingênuas ou elementares do sexo⁸. Por isso Ricard Terré aborda com a mesma bagagem conceitual as romarias acima assinaladas, as grandes festas profanas como a Rapa das Bestas —por exemplo, o curro de Mougás—, o Entroido cidadão e, em algumas ocasiões, o rural ou a atividade cotidiana agrária como a mata do porco. Teríamos desejado que a sua câmara registrasse com maior abundância os grandes entroidos rurais do país —gerais e correios da Ulha, peliqueiros de Laza, felos de Maceda, pantalhas de Ginzo e boteiros das terras altas do Bolo e Conso— para as máscaras, essas misturas de mistério e pesar, de violência e transgressão, tão caras aos seus olhos, adquirirem uma nova dimensão, depois de atravessarem a peneira de sua visão, radicalmente expressionista.

Para Ricard Terré o elemento definidor de sua maneira de fotografar, centrada na essência das

1. Strand, Paul (1976): *Ghana: An African Portrait*. New York, Aperture.
2. Fontcuberta, Joan (2008). "Pla Janini: eje de la fotografía catalana (1906-1936)", em *Historias de la Fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 49-61.
3. Fontcuberta, Joan. "Notas sobre la fotografía española", em Newhall, Beaumont (1983): *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 300-22
4. Conesa, Chema (2011). "Ligero de equipaje", em *Ricard Terré, A Coruña-Madrid: La Fábrica Editorial-Fundación Barrié*, pp. 11-15.
5. Ramamurthy, Anandi (1997). "Constructions of illusion", em Wells, Liz (ed.). *Photography. A Critical Introduction*. London & New York: Routledge, p. 171.
6. Terré, Laura (2011). "Cronología", em *Ricard Terré*, pp. 162-191, p. 173.
7. Borrazás, Antonio G. (1999). "Entrevista a Ricard Terré", em *Interesarte 5*, pp. 18-9. Vigo: Galaxia.
8. Informação fornecida por Vicente Ben Batalla, natural de Porto do Son, nascido o ano 1986.

cousas, é dado em parte pela herança duma de suas primeiras atividades relacionadas com a imagem, a caricatura, uma vez que esta forma particular de retrato deve procurar a essência das cousas, a substância da pessoa caricaturada, critério que Terré tenta desenvolver, articulando a tensão interior como elemento-chave da expressão. Com base nisso, o discurso teórico do fotógrafo não está longe do preceito do norte-americano Emmet Gowin, para o qual a fotografia mostra o que é invisível para uma ampla maioria. Na esteira de Gowin da apresentação da invisibilidade, Terré afirma ademais que não fabrica a foto, mas a encontra, porque as fotos não se fazem, se encontram⁹, perspectiva que empata com a tantas vezes lembrada frase de Picasso de “eu não procuro, eu encontro”, pontos de vista em que lateja uma consideração do artista como descobridor, como demiurgo que é quem de criar novas oportunidades para a visão, tirando entes invisíveis de espaços visíveis. Por outro lado, se alguém encontra cousas, objetos, situações que outros seres não conseguirem enxergar deduz-se daqui a importância do ponto de vista pessoal, quer dizer o reforço da subjetividade e a capacidade própria do fotógrafo —concebido no sentido terreno— de mostrar a fração de verdade, as aparências “rebeldes a todo esforço de descrição”¹⁰, daquilo que é resistente a ser definido —em outras palavras, o Real Lacaniano— e que só pode ser representado por meio da metáfora. A esse respeito, o julgamento de sua filha Laura é muito preciso, quando ela considera que na atuação de seu pai se manifesta a olhada como opinião¹¹. É lógico pensar que a consequência deste conjunto de propostas será a busca do ser humano nos territórios onde este mostre com maior intensidade os seus dispositivos de expressão, ou o que é o mesmo nos lugares críticos, de limite, de fronteira, ali onde o ser se joga algo da sua experiência, real e simbólica, como acontece com a morte, a religião ou o carnaval, com todo o poder libertador que este último rito tem e onde as forças interiores projetadas na máscara desempenham um papel decisivo.

Por isso Terré encontra, fotograficamente falando, vã a pretensão de perspectiva documental de descrição da realidade e opta por uma enunciação em que a materialidade se desdobra entre o que é mostrado e o que é adivinhado. Consciente do papel exigido à imagem e consciente na segurança de algumas realidades só poderem ser coerentemente desenvolvidas, como se acaba de assinalar, através da metáfora, cons-

trói um universo em que a leitura entre linhas é basilar e o expressionismo —que, por vezes, nos transporta aos mestres do cinema alemão da República de Weimar: Lang, Murnau, Wiene— um elemento eficaz. Esse mundo é descrito, formalmente, através dum procedimento transgressor das questões técnicas, aspecto que, estando presente em toda a sua obra, atinge uma notável magnificência nos seus trabalhos —estamos a falar só da Galiza— sobre o *Carnaval de Vigo*, ou sobre *Os nenos de San Francisco* (1998), onde aparecem salientadas essas marcas a que nos referimos: imagens movimentadas e fora de foco, grau intenso, contra-picados ou alto contraste —que, por vezes, gera áreas de pretos tão intensos que nelas se perdem pormenores—. Esse conjunto de opções estéticas manifestam uma atitude perante o ato fotográfico que lembram alguns aspectos presentes no trabalho que William Klein desenvolvera na década anterior em Nova Iorque ou que situam Terré na vizinhança de Mario Giacomelli e da corrente neo-realista que o fotógrafo italiano representava. Nesse dispositivo de expressão, em que o humano joga um papel fulcrado, jogam também um especial relevo os objetos: tripés e partituras, para-chuvas, sapatos isolados ao lado duma árvore. E, mais uma vez, os objetos da ritualidade: candeias, crucifixos, caixas fúnebres, ex-votos representando pernas, braços ou mãos. Cousas materiais a quem são aplicáveis a reflexão de Mircea Eliade sobre os objetos que manifestam o sagrado, ao mudarem nada sem deixarem de ser eles próprios¹² que, definitivamente, não é outra coisa que uma nova variação sobre o termo metáfora. Com efeito, esses objetos, além de serem o que está ao nosso dispor, enunciam uma definição de pessoas e circunstâncias vitais: insegurança, medo, angústia ou combate com ferramentas míticas contra a doença —combate que, às vezes, termina na vitória— ou contra a morte —que inevitavelmente finda na derrota.

Há um estranho equilíbrio gerado pela convergência de vetores de diferentes origens no corpus fotográfico de Ricard Terré. Por um lado, já o dissemos, a representação de aspectos ameaçadores ou medonhos, localizados na área de morte: cadaleitos, candeias, cemitérios, ex-votos, quer sob a forma de celebração ritual, as festas, quer na forma estrita de ícones da morte. Mas ao pé deste bloco fotográfico, aparecem aspectos que modulam e amortecem esta realidade, contribuindo à construção dum mapa equilibrado. Nesse mapa figuram o afago e o enternecimento,



Imagens abandonadas, Tui, 1999

o olhar afável sobre o mundo da infância, que Terré retratou com teimosia e alguns de cujos registros ocupam um lugar sobranceiro na sua carreira fotográfica, a ironia ou o humor, presentes em imagens que mostram a interligação de gerações diferentes, como na fotografia do fotógrafo fotografado, tirada em Ribarteme em 1960 ou a mesma temática, apanhada sobre a fotografia rural que tira as fotos da infância —sempre a infância em Terré— na feira de Lalim do ano 1961. Esse conjunto completa-se com o comovedor projeto de crianças de São Francisco, onde, nas palavras do próprio autor, se descobrem a amizade, o amor, a alegria e o esforço realizado sobre pessoas com algum tipo de deficiência. De certa maneira, *Os nenos de São Francisco*, conecta com o trabalho da ritualidade acima assinalado, pois convém não esquecer que na Galiza —e não só na Galiza— a pessoa com deficiência constitui uma singularidade e, deste modo —como o santo, ou o tolo, elementos igualmente excepcionais— constitui um mensageiro perfeito para estabelecer o contato entre o mundo dos vivos e a divindade, até o ponto —como verificou pessoalmente quem escreve estas linhas— de se constituir uma pessoa com as suas capacidades reduzidas no elemento central duma conhecida festa paroquial onde, na procissão em honra da



Autorretrato. Cemitério de Santiago de Chile, 1991

patroa, dita pessoa jogava um papel que poderia ser qualificado como “mestre de cerimônias”.

Essa morte analisada, segundo vimos de concretizar, como o estudo duma das mais claras relações existentes na Galiza entre os mundos do sagrado e o profano, manifesta-se nas romarias que com maior clareza especificam as conexões que se estabelecem entre os mundos do Além e do Aquém. Em concreto a sua olhada vai-se pousar em duas romagens nas que a ligação entre a vida e a morte se formula do modo mais rotundo —as de Santa Marta de Ribarteme, em terras do Condado, e a do Nazareno, na Póvoa do Caraminhal— ao assumirem os vivos o papel de mortos, introduzindo-se nos cadaleitos e elando assim, desde o presente, uma situação passada —a promessa, cuja conseqüência obrigatória é

9. Terré, Ricard (2011). “Apuntes para una teoría”, en Ricard Terré. A Coruña-Madrid: La Fábrica Editorial-Fundación Barrié, p. 17-25

10. Lévi-Strauss, Claude (2006). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, p. 76 (1ª ed. 1955).

11. Terré, Laura (2003). “Cada un dos seus nomes”, en Terré, Ricard. *Os nenos de San Francisco*. Vigo: Concello, pp. 13-21.

12. Eliade, Mircea (1983). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, p. 19.

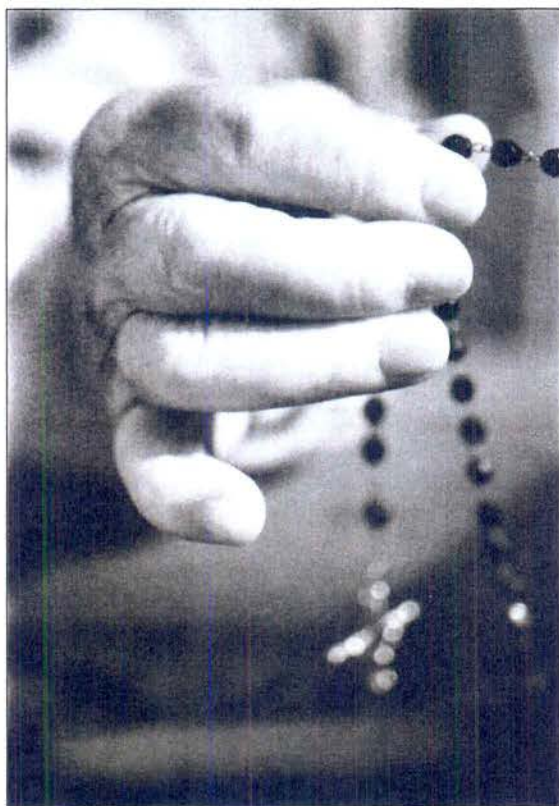
marchar na procissão dentro da caixa— e o futuro —a inevitabilidade da morte e a ocupação *real* do cadaleito—. Desta forma o fotógrafo catalão pesquisa na atitude do mundo camponês da Galiza duma maneira coletiva, porque coletivo é o ponto de vista que Terré procura, e talvez por isso vai empregar frequentemente, como se deixou dito, um lente grande angular. Ora, também, no seu julgamento da morte, Ricard Terré é quem de mostrar o processo de confronto que o ser humano desenvolve duma perspectiva individual, já que individual é a maneira de se enfrentar ao passamento. Nascemos sós e morremos sós, testemunha o lugar comum, e esse ato fica magnificamente exposto numa fotografia na que uma mulher, de costas à câmara, se acha sentada —mergulhada na lembrança e na pesquisa do futuro— numa pequena cadeira situada perante uma parede de cemitério ategada de nichos —enfrentada polo tanto à crueza do fim— ou na que um home, a escassa distância dum muro, com a cabeça baixa, senta sobre uma campa. Através de toda a sua obra fotográfica pode-se lobrigar uma especial relação de Terré com a morte, concretizada numa profunda sinceridade à hora de manifestar, naturalmente de maneira metafórica, que quando fotografa a morte está também a refletir sobre o seu próprio passamento e a amostrar a preocupação e a angústia de todo o gênero humano perante o grande assunto da desapareição. Neste sentido achamos determinante o seu *Auto-retrato no cemitério de Santiago de Chile*, 1991, um auto-retrato de sombras que lembra outros semelhantes de, por pormos exemplos, Denis Roche ou Lee Friedlander, mas que estabelece a respeito dos dous autores citados uma diferença profunda. Com efeito, ali, fotografando a sua sombra sobre um chão empoeirado, Terré funde-se com o pó no que um dia haverá (haveremos), de se (de nos) converter, ao tempo que fotografa uma cruz, codificação cristã que anuncia a presença duns restos humanos, rodeada dumas flores murchas e alguns restolhos ciscados. A projeção da sombra sobre o solo, a postura corporal que reproduz o ato fotográfico, a aparição parcial do seu corpo *real* na parte inferior da fotografia que acaba por se fundir com a sua sombra, as flores, já também arruinadas, o pó bíblico em fim, constituem nesta fotografia um verdadeiro manifesto de dissolução e morte que Ricard Terré nos oferece sobre a relação triangular entre a fotografia, a extinção e o seu próprio pensamento sobre ambas, bem como o destino inexorável do ser humano enfrentado

ao verdadeiro, por dizê-lo com total propriedade, *instante decisivo*.

Laura Terré, na penetrante reflexão sobre a cruz¹³ que precede o trabalho sobre a semana santa castelã realizado por Ricard Terré em terras samoranas, sublinha a capacidade simbólica deste objeto para criar sínteses e estabelecer, simultaneamente, acoplamentos e fronteiras. O tramo vertical da cruz constitui um verdadeiro eixo do mundo que, como revelam os grandes mitos, conecta o inferior e o superior e que, por isso, se interpreta como uma simplificação da árvore, segundo nos mostra, entre outras, a mitologia escandinava, onde o freixo Yggdrasil é unha verdadeira árvore (eixo) do mundo, cujas raízes —nas que mora a serpe— se fendem na terra e cujas pólas —onde reside a águia— se inserem no céu. A cruz, ao tempo, segundo funda o seu madeiro horizontal, desenha uma fronteira entre a terra e o céu, entre os territórios nos que se exercita a contemplação e nos que se desenvolve a atividade. Além da sua estrutura —física e simbólica— este instrumento fica inseparavelmente ligado à idéia de crucifixão, o qual implica o lugar de tortura, o lugar onde se instaura o sofrimento do corpo: *your body is a battleground*, lembra-nos Barbara Kruger, numa das mais reproduzidas fotografias da autora norte-americana. Superior e inferior, verticalidade e horizontalidade, contemplação e enfrentamento, terra e céu, tortura e libertação, lugar de confronto de contrários e, logo, lugar onde se desenvolve, simbolicamente, o grande Combate: vida e morte, a luta final. Porque, a cruz, além de constituir, como se sinalou, uma simplificação da árvore, representa também uma abstração do corpo humano e não em vão as travessas horizontais que a constituem são chamadas “braços”. E aí, nesse *corpo* constituído pola cruz com os *braços* abertos, pedindo ajuda, sugerindo desconcerto ou arvorando um abraço, é onde se projeta a *sombra* do corpo de Terré, transportando-nos a um poema de José Bergamín que semelha estar estritamente realizado para acompanhar o seu auto-retrato em Chile:

*Soy una sombra que no siembra huída,
Porque engendrada de una llama incierta
Deja en el surco la semilla muerta
Para que vuelva a renacer la vida*¹⁴.

Conceitualmente, o ponto de vista do fotógrafo de Sant Boi alicerça, já se comentou, na idéia de subversão da objetividade e, como conseqüência, no afastamento de qualquer tentação



Mãos, 2001



Entroido, Vigo, 1991

que tenha a ver com a reportagem ou a atitude documentalista. O ato fotográfico vem tingido, então, segundo Terré, pela olhada subjetiva e a expressão pessoal e, logicamente, na pesquisa sobre a realidade, não procurará a obtenção de leis, nem a descrição da norma, mas pelo contrário, no apreijamento do que é fugidío, “instantâneo”, aquilo que uma vez ocorrido nunca mais voltará a repetir-se. Essa conceição —subjetividade, excepcionalidade, efemeridade— chega drasticamente a proposta terrena ao âmbito poético, centrado sobre um território no que se resolvem as relações entre três realidades: a desconhecida, a experimentada e a imaginada ou concebida. A atuação poética de Terré virá dada pela indagação —por dizê-lo em palavras de José Angel Valente referidas ao ato poético— sobre o imenso campo de realidade experimentada mas não conhecida¹⁵ ou, —recorrendo a Saul Yurkievich— polo projeto de ultrapassar a insuficiência do real verificável e —o qual é mui evidente nos ensaios sobre as romarias ou o entroido— pola necessidade de traduzir a imagem a irracionalidade que surge como um elemento constitutivo da realidade e por estruturar as diferenças entre as realidades vivida e concebida¹⁶. Desta maneira, o ato fotográfico, e poético, de Terré age como uma forma de conheci-

mento da realidade que dá conta de perspectivas das que outras disciplinas, como a ciência, não desejam, porque não é a sua função, ocupar-se. E esse ato constrói-se sobre um processo criativo que articula coerentemente, segundo se tem apontado¹⁷, três tipos de preocupações: a *temática*, procedente da experiência palpável vivida e concretizada na surpresa causada pelas imagens; a *estética* ou *formal*, definida como aquela que acolhe dentro de si a “redondeza” formal, a excelência e, finalmente, a *dramática*, encarregada de estabelecer, entre as diferentes imagens, relações sutis responsáveis de evocarem o seu sentido primordial, ou —por pedir de novo emprestada a voz a Valente— de restituírem as *imagens da tribo*, os sentidos latejantes da realidade arranjados em fotografias.

13. Terré, Laura (2006). *Cruces*. Vigo: Fotoxoguete.

14. Bergamín, José (1980). *Poesías casi completas*. Madrid: Alianza Editorial.

15. Valente, J. A. (1971). *Las palabras de la tribo*. Madrid: Siglo XXI, p. 6.

16. Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, pp. 19 e 57.

17. Terré, Laura (1992). “Ricard Terré: el instante poético”, em <http://www.ricardterre.com/cinst.html>, visitado em 25-XII-2017.

Todo discurso poético apóia-se inevitavelmente em elementos simbólicos que representam algo que, recorrendo a procedimentos indiretos como a metáfora, a alegoria ou a metonímia, vai além do que as imagens parecem dizer a olho nu

O resultado deste planejamento conceitual resolve-se formalmente mediante o emprego duma linguagem fotográfica perfeitamente identificável e, neste sentido, se houver possibilidade de falarmos de “estilo” fotográfico, o estilo, a pegada de Ricard Terré é inconfundível. Empregando uma estratégia que abala entre o expressionismo e o neo-realismo, o catalão vai pôr em jogo um conjunto de recursos entre os que salientam como características o já sinalado uso do grande angular ou a focagem seletiva, que se nos mostra, entre outras, numa fotografia do Berbês do ano 1959, nalgumas imagens da feira de Compostela ou nessa língua de vaca que, como um crucificado, pendura dum gancho no mercado luguês, todas elas tiradas no ano 1962, ou em *Romeria do Corpiño*, 1993. A isso deve-se acrescentar o grão grosso, tão presente em muitas das imagens —*Mans*, 2001— como se o fotógrafo quisesse pesquisar, mergulhando-se, até as mais íntimas profundidades da emulsão fotográfica, para topar ali, na estrutura profunda do microcosmos da imagem, algo que revelasse qualquer coisa da sua essência, mostrando que, por baixo das aparências de continuidade que a vista humana percebe, existe um mundo de natureza atômica no que se identifica a composição última da matéria física e da própria matéria que compõe a imagem. Mais tarde, notadamente nas fotografias realizadas no intervalo que abrangem os anos 1986 e 1991, e que se encenam no entroido de Vigo, aparecerá um suposto descuido formal, nomeadamente em forma de fotografias movidas que comunicam com clareza a representação dum mundo no que imperam, de maneira explícita ou subjacente, a volta simbólica ao caos e a cessação de regras, a rebeldia, o travestismo, o excesso e a descontinuidade, como estratégia de combate contra as tensões impostas pelo estabelecido¹⁸. Justamente, na intervenção sobre o entroido viguês Terré vai pousar o seu interesse sobre o Enterro da Sardinha, cerimônia que se celebra na quarta-feira de Cinza e que, embora de feitio irónico, encena a morte, o

enterro, a mágoa e a cor preta como elementos característicos da festa.

Todo discurso poético, como o que vimos de apontar no caso de Terré, apóia-se inevitavelmente em elementos simbólicos que representam algo que, recorrendo a procedimentos indiretos como a metáfora, a alegoria ou a metonímia, vai além do que as imagens parecem dizer a olho nu, algo que esburaca nas mesmas para pôr ênfase sobre significados profundos. São variados os materiais desta natureza presentes na obra terrena, mas, dada a sua proeminência, bem como a sua repercussão na totalidade da cultura universal, paga a pena deter-se na máscara, entendida esta num sentido amplo e figurado. Com efeito, considerando a máscara como um dispositivo que afasta o ser humano da existência cotiã, da normalidade das cousas e, por vezes, de si mesmo, convirá-se que sobre este elemento convergem acepções que se relacionam com a penetração, na vida terreal, do disfarce, o entroido, a bebedeira, o jogo, o teatro ou o delírio da êxtase¹⁹. No ensaio fotográfico do Entroido viguês, ao longo de um lustro, com a mesma imensa constância que fotografara Ribarteme, Terré explorará distintos sentimentos que as pessoas projetam nas máscaras (a “mascarada”) que cada uma escolhe, porque a ocultação e a sua correspondente transfiguração promovem, no interior de cada ser, o trânsito, ou a sugestão, do que se é ao que se quer ser²⁰, aspecto que atinge à identidade pessoal. Essa operação, de tipo mágico, que implica a ocultação e, também, a sua simétrica, a exposição (expõe-se o desejo através da máscara) converte a pessoa numa imagem que Terré apanha com uma intuição infinita, ajudando-se do dispositivo técnico duma baixa velocidade de obtenção, o qual dota os sujeitos dum movimento quase em câmara lenta, dum ar fantasmagórico que, paradoxalmente, faz mais real que nunca a evidência do que cada pessoa quer manifestar. “Ocultando-nos, mostramo-nos” é a renomeada frase do subcomandante Marcos referindo-se aos passa-montanhas que os zapatistas

vestem, e também desta maneira as pessoas se oferecem à câmara do fotógrafo que é quem de desvendar aquilo que se resiste à definição.

E, justamente, uma forma específica, e simbólica, de máscara está constituída pela série *Imaxes abandonadas* (1999) nas que Terré, utilizando um procedimento técnico oposto ao do entroido e caracterizado pola perfeição de focagem e a nitidez impecável, fotografa as imagens dos santos da catedral de Tui. Este trabalho, no que os sujeitos se nos apresentam, às vezes, como máscaras com olhos envernizados pola melancolia e outras desde o silêncio pétreo dos seus olhos desorbitados, mostra-nos a morte presente nas estátuas a dormirem nos sotos de antigos edifícios religiosos como se fossem indivíduos vivos, às vezes com olhares que parecem humanos, transparentando, poeticamente, a morte de cousas insignificantes (a *mort poètica de les coses petites*, por dizê-lo com as próprias palavras duma série de Terré) que a sociedade tem tendência a menosprezar. A imagem dessas faces nas que adivinhámos a frialdade essencial, nas que não existe vida, fotografadas por vezes como se fossem dirigidas a ocuparem documentos administrativos —bilhetes de identidade, passaportes— tem algo de sinistro no sentido de se constituir como elemento que afeta as cousas conhecidas e familiares até as converter em algo apavorante ou angustioso²¹, ao se mostrar nelas a presença e ausência simultâneas de vida, até chegar a uma na que a face se ve substituída por um imenso buraco, polo Vácuo Total, pola Vertigem, pola Cegueira Absoluta e também —miticamente falando— polo Horror, polo Arrepio, ao constatar-mos que essa imagem leva no peito um coração e que se está a oferecer aos nossos um dos grandes mitos religiosos, o Sagrado Coração de Cristo. O coração: o único órgão que os embalsamadores egípcios respeitavam à hora de ficar no interior da múmia, ao o considerarem elemento imprescindível para o corpo na sua projeção caminho do Além até a consumação eterna do Tempo, idéia que se lobriga numa parte da fotografia de Ricard Terré, sobre a qual paira uma certa sensação de eternidade. Tem-se dito que na fotografia do nosso autor proliferam “ataúdes, caretas, hábitos, exvotos, sepulturas y cruces”²². Com efeito, estes seis substantivos, pertencentes todos eles ao campo semântico da morte, configuram os eixos essenciais da fotografia de Terré que fotografou constantemente a morte porque, se calhar, como Roy, o replicante de *Blade Runner*, amou profundamente a vida, segundo mos-

tra a ternura com que fotografou a infância. Tem-se dito, igualmente, que Terré dinamita na disposição da sua obra o conceito de cronologia. Ligada a esta idéia de cronologia acha-se a de cronologia vital, quer dizer a biografia humana. Parafraseando a Octavio Paz²³, os fotógrafos não têm biografia; a sua biografia é a sua obra. Por isso, estes breves apontamentos constituem um modesto achegamento a biografia de Ricard Terré, nascido em Catalunha, mas um dos grandes intérpretes da fotografia galega da segunda metade do século XX ■

18. Cirlot, J.-E. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, p. 118.

19. Vernant, J.-P. (2001). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, p. 16.

20. Cirlot, J.-E. (1985). *Diccionario...*, p. 299.

21. Freud, S. (2006). “Lo siniestro”, em *Obras completas IV*. Barcelona: RBA, pp. 2483-2505 (1919).

22. Conesa, C. (2011). *Ricard Terré*. Madrid: La Fábrica, p. 11.

23. Paz, O. (1974). “El desconocido de si mismo (Fernando Pessoa)”, em *Los signos en rotación*. Barcelona: Tusquets, pp. 87-106.



Teatro galego contemporáneo

Inma López Silva,
Roberto Pascual,
Ana Abad de Larriva,
Afonso Becerra de Becerreá

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

221 xaneiro, febreiro, marzo 2019

Tomo LVII

CONVERSA CON MARTA PAZOS

TEMAS DO NOSO TEMPO

**O inglés despois
do Brexit**

Jordi Cassany

MÚSICA E ARTES ESCÉNICAS

**Folerpas sobre
un poema escénico feito
de danza e teatro**

Afonso Becerra de Becerreá

HISTORIA E MEMORIA

**O "comandante da Galiza"
e a Monarquía do Norte**

Aureliano G. González-Llanos

ARTES VISUAIS

**As pegadas de Castelao nas
viñetas de Xaquín Marín**

Félix Caballero

Carta de Tiráspol